

Actas del III Congreso Internacional CELEHIS
de Literatura (Española, Latinoamericana y Argentina)

Lecturas sobre el género de las *soledades* y el estatuto teórico de la poesía áurea

Melchora Romanos *

*...si bien los escritos de este insigne hombre
[don Luis de Góngora] tienen
ganado el aplauso general (no el común) en
todos, podrá ser que los desayude
mi insuficiencia y los haya maleado mi
ignorancia, o defendiéndolos
o interpretándolos, a diferente luz de la que su
autor quiso dalles. Riesgo es
que le han padecido los más de los antiguos en
poder de los comentadores ¹.
José Pellicer de Salas y Tovar*

La poesía de los Siglos de Oro ha ocupado un permanente protagonismo en la historiografía del periodo, por cuanto, en primer lugar, desde su temprana aparición en la tercera década del siglo XVI se constituyó «en una especie de buque insignia» del renacer literario y, en segundo término, porque la importancia que a partir de 1580 alcanza el fenómeno cultista ocasionó que, en buena medida, el canon fuera objeto de constantes revisiones históricas desde el rechazo decidido de los neoclásicos, que se continuó sin fisuras en el XIX, hasta la jubilosa restauración del XX.

Si fuera necesario proponer un caso testigo de lo que suponen los procesos de evolución del canon y de su configuración

historiográfica, el ejemplo de la recepción de la poesía de Góngora sería un modelo insuperable en el que no voy a detenerme porque ya ha sido muy estudiado e historiado, pero la reivindicación de sus poemas mayores a partir del homenaje de la Generación del 27, ha situado a su producción entre las “obras maestras” de los autores clásicos y la bibliografía se ha multiplicado de un modo notable.

Los estudios sobre las construcciones críticas que condicionan la historiografía de la poesía del Siglo de Oro, se han orientado últimamente hacia el planteo de una problemática que se constituye como un eje fundamental para determinar lo que Begoña López Bueno ha analizado como el “estatuto teórico” de la poesía lírica. Las relaciones entre las especulaciones teóricas que pueden ser rastreadas en tratados y preceptivas y la práctica poética suelen deparar materiales que es necesario recoger y reconsiderar para acercarnos a un comprensión cabal del espacio que se le brindaba a partir del Renacimiento ya que bien sabido es que aun “sin poética hay poetas”.²

La preocupación que parece desprenderse del quehacer de los tratadistas es la de “legitimar” la poesía lírica compensando así el escaso lugar que la tradición antigua (*Poética* de Aristóteles y *Ars* de Horacio) le había conferido y que contrastaba con el florecimiento y la práctica que el género había alcanzado entre sus contemporáneos. Los teóricos renacentistas intentan convalidar una nítida organización tripartita de la materia literaria en la que la poesía lírica debe situarse entre y competir con los dos géneros mayores de raigambre aristotélica: la poesía dramática y la poesía épica. Señala B. López Bueno que:

En cualquier caso dos consideraciones de largo alcance pueden concluirse de la relación entre teoría poética y poesía lírica en el

Siglo de Oro: que ésta es protagonista en los *comentos* o *anotaciones*, cuya relevancia no es preciso ponderar, y que tiene innegable protagonismo en las retóricas por la importancia que en ellas adquiere la *elocutio*.³

En este sentido, las *Soledades* de Luis de Góngora ofrecen el paradigma más demostrativo del papel indiscutible que cumplen los comentaristas ya que sus miradas contemporáneas les confieren la función de mediadores entre el texto y sus potenciales lectores, tanto coetáneos como posteriores, ya que la cadena de la recepción genera siempre nuevos eslabones que son testimonio de un modo y un tiempo de lectura.

En esta ocasión, el tema que les propongo está circunscrito a la problemática delimitación del género de esta compleja construcción poética, una de las cuestiones que han sido más debatidas por la crítica desde el mismo momento en que, en la primavera de 1613, don Luis pone en marcha su programática difusión. Es a partir de la lectura de las copias manuscritas distribuidas en Madrid que se da comienzo a una polémica que de cartas y «pareceres» de ilustres humanistas, con observaciones muy precisas sobre las audacias más destacadas, pasó luego a los comentarios de los contendientes elaborados con mayor rigor crítico⁴. La preocupación entre las filas gongorinas se centró en desarticular los ataques que, como los muy puntualmente consignados por Juan de Jáuregui en su *Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades»*, aplicado a su autor para defenderle de sí mismo, consolidaban un conjunto de juicios adversos que por su difusión y éxito se constituían en una suerte de sombra negativa que se proyectaba sobre los grandes poemas⁵.

En trabajos anteriores he señalado que, contrariamente a lo

que sucede con otros contrincantes de Góngora que se concentran tan solo en hacer planteamientos de conjunto sobre la oscuridad, los cultismos o sobre ciertas dificultades de comprensión surgidas del exceso de las trasposiciones, Jáuregui ofrece una demorada lectura de la *Soledad Primera* que analiza con sumo cuidado y es evidente, como señala Robert Jammes en el estudio preliminar a su imprescindible edición del poema (1994) que: «El panfleto de Jáuregui es, con todos sus defectos, una obra documentada, metódica, exhaustiva, que no puede escribirse a vuela pluma. Se ve a cada paso la minuciosa labor de preparación de fichas que tuvo que realizar su autor»⁶.

Sin lugar a dudas, desde la perspectiva crítica de signo negativo en que se sitúa, el poeta sevillano ha realizado un consistente trabajo en el que trata de subvertir las propuestas más audaces de don Luis acudiendo a la ironía y la burla. En vista de que en su opinión el poema es desordenado, decide comenzar su análisis precisamente por el título, pues entiende que erró «llamándole impropriamente *Soledades*, porque soledad es tanto como ‘falta de compañía’, y no se dirá estar solo el que tuviere otro consigo». Por consiguiente, no podrá nuestro crítico lector desaprovechar la oportunidad de burlarse del «pobre mozo naufragante» que se mueve entre legiones de serranas y pastores que habitan en poblados próximos y concluye así su razonamiento: «Donde había tanta vecindad de pueblos, y toda aquella caterva que baila, juega, canta y zapatea hasta caer, ¿cómo diablos pudo llamarse *Soledad*?»⁷.

La observación, no por irónica deja de ser menos interesante, por cuanto, como sucede a menudo con este malintencionado discurso antigongorino, plantea una cuestión que apun-

ta, en buena medida, al sentido mismo e intención global del poema: la relación que existe entre el título y el contenido de la obra. De hecho, las respuestas dadas por los defensores de Góngora a esta crítica ocupan bastante espacio y muchos razonamientos que R. Jammes ha sintetizado certeramente en la Introducción de su edición⁸. De entre estos, me interesa ahora detenerme en el que parece haber sido el primero en contestarle, se trata de Pedro Díaz de Rivas y sus *Anotaciones y defensas a la Soledad Primera*, pues este erudito cordobés era amigo de Góngora y sus inéditos comentarios ofrecen un testimonio de primera mano de los secretos compositivos que pueden haber sido motivo de discusión en los círculos literarios que rodeaban al admirado poeta.

Así, al anotar el primer verso de la Dedicatoria al Duque de Béjar, «Pasos de un peregrino son errante», nos informa sobre el plan de la obra en un pasaje que ha sido muy citado por los gongoristas y a la vez se detiene, impulsado por la crítica de Járegui, a definir el significado del nombre:

Este es el prólogo de la obra que contiene dos cosas: la proposición y la dedicatoria. Comienza, pues, el poeta por la proposición a imitación de todos los poetas [...]. Dice que el argumento de su obra son los pasos de un peregrino en la soledad. Este, pues, es el firme tronco de la fábula, en quien se apoyan las demás circunstancias de ella a quien intituló *Soledades* por el lugar donde sucedieron. La primera *Soledad* se intitula la *Soledad de los campos* y las personas que se introducen son pastores; la segunda, la *Soledad de las riberas*; la tercera, la *Soledad de las selvas*, y la cuarta, la *Soledad del yermo*. Dio, pues, por título el lugar donde sucedía el cuento a imitación de gravísimos autores. [...] Y ¿quién duda se digan soledades estos sitios, donde si viven algunos hombres, viven entre sí distantes, sin gobierno político, ni orden que haga ciudad o pueblo?⁹

Es evidente, y la pregunta retórica lo confirma, que Díaz de Rivas no construye la anotación al verso pensando tan solo en explicar el sentido del título por lo que, como es su hábito, al concluir el párrafo anterior agrega: «Con estas razones, quedan disueltas las objeciones del autor del *Antídoto*, que calumnia esta inscripción de *Soledades...*». Claro está que esta respuesta se circunscribe a una de las acepciones de la palabra *soledad* = ‘lugar despoblado’, mientras que la observación de Jáuregui se refería más bien a la acepción *soledad* = ‘falta de compañía’. Este doble nivel semántico está puesto en juego por Góngora en el poema y de un modo muy inteligente Francisco Fernández de Córdoba, Abad de Rute, quien sin duda conocía estas *Anotaciones* de Díaz de Rivas, en su *Examen del Antídoto* las amplía y desarrolla en una extensa argumentación destinada a demostrar lo siguiente:

Quiere V. m. que este nombre de «solo» y «soledad» le entendamos en calzas y en jubón, que no tenga el pobre de puro solo, quien acuda a su defensa; pero muy de otra manera se entiende por acá, ora sea respecto del peregrino, ora del lugar por donde se finge errando, porque de una y otra suerte le conviene a la obra el nombre de *Soledades*¹⁰.

De estas respuestas aclaratorias se vale también R. Jammes para darnos su interpretación de lo que él formula como un sentido subjetivo y un sentido objetivo del término y, tal como sostiene «es verdad que el sentido objetivo es el que, a cada frase, se impone al lector; pero importa no subestimar el otro, porque sería olvidar la presencia del protagonista y reducir el poema a una sucesión de descripciones»¹¹. Tendríamos entonces que considerar una suerte de doble concatenación semántica establecida, de acuerdo con el plan del poema dividido en cuatro partes, desde las connotaciones topográficas de

las *Soledades* (campos, riberas, selvas, yermo), hacia la *soledad* psicológica del peregrino, quien progresivamente iría avanzando hasta alcanzar el mayor aislamiento. La cuestión es de gran interés y como vemos Jáuregui ha apuntado su dardo hacia el centro de la concepción poética que con notable preocupación Díaz de Rivas y el Abad de Rute se esmeran en fundamentar.

En cuanto a esta construcción de sentidos, mediante la integración de varias perspectivas, no deja de ser interesante observar qué ofrecen al respecto Pellicer y Salcedo Coronel, los dos comentaristas que publican sus trabajos cuando Góngora ya había muerto. El primero nada nos dice acerca del nombre del poema pero, en cambio, reitera el plan de las cuatro *Soledades* y les asigna una dimensión alegórica, pues entiende que «su principal intención fue en cuatro *Soledades* describir las cuatro edades del hombre»¹². Salcedo Coronel no menciona el probable plan de la estructura de las *Soledades* y este silencio al respecto no puede ser más que el resultado de una decisión de salvaguardar su originalidad frente a Pellicer, su enemigo manifiesto al que acusa de plagio, mientras que a cambio, nos ofrece esta interpretación del título: «Este poema, que don Luis intitula *Soledades* (por su asunto o por el verso) es un género de composición que los latinos llamaron *silva* ...» y después de plantear la etimología y las autoridades que avalan los orígenes y características de esta composición poética, concluye:

Presumo que don Luis quiso que a esta voz, *silvae*, correspondiese *soledad*, en nuestra lengua, y no impropia pues si la *silva* significa en castellano selva o bosque ¿qué cosa más solitaria? Comienza pues don Luis este poema proponiendo lo que ha de cantar, y dice que el asunto de los versos que le ha dictado en la soledad su dulce Musa, es el discurso incierto del peregrino, que en la confusión de una soledad caminó perdido¹³.

Recuérdese que esta supuesta equivalencia *soledades* (poema) / *silva* (metro) / *selva* sirve de base a la interpretación que M. Molho propone al analizar los primeros cuatro versos del exordio de la Dedicatoria y que ha sido vehementemente rebatida por R. Jammes en trabajos que se aproximan a los debates y contiendas entre los comentaristas del siglo XVII¹⁴. Convergamos en que lo que dice Salcedo Coronel no es algo extraño a las relaciones semánticas que a partir de las etimologías, verdaderas o falsas, se solían hacer en busca de una mayor potenciación de significados. Estas muestras de una problemática crítica de las muchas que ofrece la obra de Góngora nos remiten a la esencial condición innovadora con que fue concebida, condición que aun hoy determina la reinterpretación necesaria de sus puntos neurálgicos.

En este sentido se proyectan también las discusiones acerca del género de las *Soledades* que fue, por cierto, algo que en su momento preocupó a detractores y defensores, y algo que continúa presente si nos atenemos a ciertas muestras de la bibliografía actual¹⁵. Al respecto, resulta ineludible el apartado que Joaquín Roses dedica al problema del género en su libro *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*, en el que traza la secuencia documental con las opiniones vertidas por los principales protagonistas del debate en tanto referentes del desconcierto frente al modo de clasificar los materiales del poema que se les impone a unos como de raigambre lírica en estilo elevado o sublime y a otros como pertenecientes al género heroico¹⁶. Si me propongo ahora volver sobre estos pareces que han sido analizados por J. Roses de modo indiscutible, no es para fatigar a los pacientes seguidores de este panel, sino que lo que intento es tratar de encontrar cómo surgieron ciertos condicionamientos de lectu-

ras generadores de posiciones divergentes que perviven hoy. Desde ya que no pretendo abarcar la totalidad sino detenerme en algunos casos muy específicos.

Jáuregui, desde la posición que adopta, no podía dejar de lado algo que se venía ventilando desde el comienzo de la difusión de las *Soledades*, y si bien no profundiza demasiado en el tema, apuesta con su crítica a la inconsecuencia. Así, desde las primeras palabras con que se abre el *Antídoto* define el género al decirle a don Luis: «Aunque muchos hombres cuerdos y doctos desean con buena intención desengañar a V.m. y aconsejarle no escriba versos heroicos, no lo llegan a intentar...». Luego, en la parte sustancial de sus objeciones y a continuación del pasaje sobre el nombre del poema que he comentado antes, señala en cuanto a la línea argumental: «Pasemos luego a la traza desta fábula o cuento, o qué se es» y procede a continuación a puntualizar que trata de un mancebo sin nombre que vino del mar sin que se sepa cómo ni para qué, ni en qué lugar transcurre ni en qué tiempo. Pero lo más notorio en lo que hace a la definición genérica se da en la conclusión del *Antídoto*, cuando trata de disuadir a Góngora de emprender aventuras poéticas que superan su capacidad limitada al género burlesco y los «donaires de incomparable agudeza»:

Debiera V.m., según esto, ponderar las muchas dificultades de lo heroico, la constancia que se requiere en continuar un estilo igual y magnífico, templando la gravedad y alteza con la dulzura y suavidad inteligible, y apoyando la elocución al tronco firme de la buena fábula o cuento, que es el alma de la poesía¹⁷.

Por tanto, esta conclusión final que es como la resultante de todos los cuestionamientos que ha desarrollado a lo largo del pan-

fleto apunta al rechazo de todo aquello que no condice con la variable de las divisiones de los géneros y con las normas de estilo acordadas para alcanzar la determinación del poema.

Lo que pretendo ahora mostrarles es cómo Díaz de Rivas plantea su defensa teórica para responderle a Jáuregui en dos frentes de combate. Por una parte en sus *Discursos apologéticos* (1616 ó 1617 ?), breve tratado que al igual que el *Examen del Antídoto* del Abad de Rute está dirigido a responder las impugnaciones del poeta sevillano, va a fundamentar la determinación genérica sobre un doble eje: en cuanto al estilo, se trata del sublime o magnífico y en lo que hace a la materia lo asigna «a aquel género de poema de que constaría la *Historia etiópica* de Heliodoro si se redujera a versos, por cuanto los asuntos tratados (la peregrinación de un príncipe, el dolor del destierro) superan al estilo ínfimo de la poesía bucólica¹⁸. El otro frente donde ha de ejercitar sus armas defensivas es el de sus *Anotaciones y defensas* en el que en un número considerable de notas despliega sus estrategias para sortear los obstáculos anti-aristotélicos con precisas consideraciones. No debe olvidarse que los *Discursos* se constituían como piezas teóricas con reducidas expectativas de lectores, mientras que los comentarios acompañarían a los lectores del poema en una edición anotada accesible por tanto a un número mayor de posibles lectores. Veamos algunos ejemplos.

La nota al v.5 de la Dedicatoria, «¡Oh tú, que de venablos impedido», muy extensa en verdad, le sirve de cauce para puntualizar aspectos genéricos del poema, condicionado una vez más por las críticas de Jáuregui que le reprocha a Góngora la presentación del Duque de Béjar en el ejercicio de la cacería y no ocupado en acciones militares o civiles como en cam-

bio lo hace Garcilaso con D. Pedro de Toledo en la *Egloga I*. Su respuesta es la siguiente:

Respondo a esta objeción que, como esta obra es silvestre, el poeta judiciosamente busca al principio, en la caza y en el campo, lugar y tiempo aptísimo para la obra que se le dedica, que si le ofreciera materia bélica lo buscara entre las armas [...] Y con cuánta mayor gala y juicio nuestro poeta le pide al príncipe lea esta obra silvestre, cuando fatigado de la caza se recuesta en la grama, que Garcilaso, que con una fábula pastoril busca a don Pedro de Toledo entre el ruido de las armas?¹⁹

Insiste, después, en calificar la obra como «venatoria o de campo», para concluir su argumentación mostrando que el poeta no sólo destaca en su alabanza que sea un buen cazador, sino que –como es costumbre en las dedicatorias– «alaba su linaje, y abajo, le capta la benevolencia diciendo que ha de celebrar sus obras, insinuando que es persona digna de grandes elogios poéticos»²⁰. Atiende, pues, a las relaciones entre la temática del poema y la presentación del noble, así como a los constituyentes de la dedicatoria como pieza retórica.

En los primeros versos de la *Soledad Primera* va a ir señalando hallazgos compositivos como que, por ejemplo,: «comienza el poeta la narración de la fábula por la descripción del tiempo», o que la presentación del peregrino es «breve y elegante», y se detiene en particular a defender, otra vez contra el *Antídoto*, el iniciar la historia *in medias res* afirmando:

Eruditamente comienza el poeta su narración, porque según dicen los críticos, el cuento poético ha de comenzar por un caso insigne. [...] y así, nuestro poeta comienza por una tempestad de que un mozo escapa en una tabla. [...] Y si el *Antídoto* condena este modo de dar principio ex abrupto, sepa con acuerdo tejó así la narración, y comenzando por una tempestad dejó para el fin de la obra el contar el origen de los amores del peregrino y los demás discursos.

Lo mismo hicieron Virgilio en la *Eneida* y Heliodoro en la *Historia etiópica* atendiendo a dos fines: no repetir una misma cosa y mantener el suspenso. «Esta última razón –nos dice– movió al poeta para no poner luego el lugar donde sucedió esta tempestad, ni explicar el nombre del peregrino con intención de explicarlo después todo»²¹.

Remitirá a los preceptistas renacentistas: a Scaligero y Jerónimo Vida, relacionando de este modo genéricamente la concepción de las *Soledades* con la épica y con la novela bizantina²². Lo que surge de estas apreciaciones y de muchas otras en las que no puedo demorarme es que el poema no parece encuadrarse en un género definido, sino que su contenido polimórfico lo hace participar tanto del épico-narrativo aducido por Díaz de Rivas, como del lírico y aun de la oratoria según puede seguirse a través de los comentarios en que apunta a los distintos componentes.

Con atenta mirada está pendiente del desarrollo compositivo, del modo en que se enlazan los diversos componentes de la trama de los poemas, de su peculiar *dispositio*. Entiendo que, para aquellos que ven en esta obra sus perfiles innovadores y la variedad de materiales que don Luis ofrece, viene muy bien escuchar lo que nos dice un erudito historiador que percibe aquello que conserva del bucolismo y de la égloga piscatoria, de la épica y de la novela bizantina, de la lírica y de la oratoria pues para decirlo con palabras de Nadine Ly: «Este poema, que no encaja en ningún molde preexistente, es, a mi parecer, el primer poema “moderno”, o sea el primero que no se pueda definir sino como poema»²³.

Mucho es lo que se ha escrito sobre estas cuestiones y las posiciones de los críticos difieren al respecto. Sobre la evolu-

ción del tratamiento del género de las *Soledades*, entre las aportaciones del siglo XX se destacan las de Jammes²⁴. Este maestro de gongoristas potencia en su Introducción a la edición de las *Soledades* la importancia del contenido narrativo del poema que considera sustancial, pues al hilo narrativo de la historia del cazador de Eubea de Dión Crisóstomo, propuesto por María Rosa Lida, y a las coincidencias con las novelas de aventuras peregrinas, se añaden precisas articulaciones narrativas que denotan la intención del autor preocupado por la cohesión de todos los elementos que hacen al funcionamiento del relato²⁵. Considera que este aspecto ha sido poco señalado por los intérpretes, digamos que fue callado por los comentaristas, «porque el propio Góngora puso, por lo menos, la misma atención en disimular, detrás de una proliferación de lirismo, [...] el andamiaje narrativo»²⁶. Retoma esta hipótesis al tratar aspectos de la lengua poética gongorina, pues cifra en una suerte de paradoja el que para escribir un poema de trama novelesca haya elegido un estilo muy alejado de la forma narrativa habitual²⁷.

Estas sugestivas propuestas merecen ser debatidas pero no puedo ahora detenerme a hacerlo. Dejo esta pregunta: ¿si los elementos líricos enmascaran los aspectos narrativos y el lenguaje disimula la textura de la obra, nos encontramos entonces ante un poema híbrido o, más bien, frente a una integración abarcadora de todo lo que ofrecía la poesía renacentista en este perturbador final barroco?

Mi lectura de las lecturas sobre la constitución genérica ha intentado mostrarles la dimensión crítica proyectada para el esclarecimiento y defensa del estatuto teórico de las *Soledades*. Lo que surge de la posición adoptada por un comentarista

como Díaz de Rivas es que al tener que moverse tratando de conciliar el doble eje de tensión compositiva entre la tradición poética renacentista y la búsqueda de una originalidad que no podía desprenderse del peso de esa tradición, sus interpretaciones se balancean entre ambos polos defendiendo un recurso expresivo por la larga serie de poetas que lo han usado o privilegiando lo inesperado y novedoso de su hallazgo. De este modo, se perfilan modalidades de registros críticos en los que no tienen cabida los juicios negativos porque si los hay se callan y son escasas las vacilaciones sobre el sentido.

Son muchos los efectos contradictorios que puede depararnos la selva del «comentarismo»: su erudición abrumadora, el acarreo de fuentes y autores, la explicación de lo ínfimo y la negación de lo más complejo. Y, sin embargo, a pesar de todo es muy grande el favor que han prestado para la comprensión de las *Soledades*, para encontrar el camino por donde errará el lector-peregrino, porque –vuelvo a la cita de Pellicer del comienzo– «también sucede que el escolio o la paráfrasis les haya adelantado el concepto y dado significación más honda al pensamiento, despertando misterio más delicado en lo que se dijo más acaso».

NOTAS

- 1 El presente trabajo forma parte de la conferencia plenaria titulada «Lo que dicen y lo que callan los comentaristas de las *Soledades*» leída en el Foro anual «Góngora Hoy» en abril de 2007, en Córdoba (España), actualmente en prensa. La cita pertenece a José de Pellicer de Salas y Tovar, en la Dedicatoria a don Fernando de Austria de las *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote*, [...]

- Madrid, Imprenta del Reino, 1630, preliminares sin foliar.
- 2 López Bueno, Begoña (2005). “Sobre el estatuto teórico de la poesía lírica en el Siglo de Oro” en López Bueno, B. (dir.) *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*. Sevilla: Grupo PASO / Universidad de Sevilla. pp. 96-69
 - 3 López Bueno, Begoña (2005). “Presentación” en López Bueno, B. (dir.) *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*. Sevilla: Grupo PASO / Universidad de Sevilla. pp. 9-13. (La cita en la página 11).
 - 4 Para las cuestiones relacionadas con la larga secuencia de materiales surgidos en torno a la recepción de los poemas de Góngora véase Jammes, Robert (1994) “Apéndice II, La polémica de las *Soledades* (1613-1666)” en Góngora, Luis de. *Soledades*. Madrid: Cátedra. pp. 607-719.
 - 5 En el fundamental estudio y edición crítica de José María Rico García a Jáuregui, Juan de (2002). *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*. Sevilla: Universidad de Sevilla, puede encontrarse la más completa información sobre la difusión del texto.
 - 6 R. Jammes, ed. cit., p.619.
 - 7 Ed. cit. J. M. Rico García, p. 86.
 - 8 Véase R. Jammes ed. cit., pp.61-63.
 - 9 En adelante utilizaré para citar los inéditos textos de Díaz de Rivas las siglas desarrolladas a continuación, seguidas del número de la nota y separada por coma la indicación de los folios correspondientes: SP = *Anotaciones y defensas a la « Primera Soledad »*, ms. 3726, ff. 104-179; SS = *Anotaciones a la « Segunda Soledad »*, ms. 3906, ff. 248-281. Los manuscritos se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid. Modernizo la ortografía tanto al citar a Díaz de Rivas como

- a los otros comentaristas. En este caso, se agrega delante del número de la nota la letra D = Dedicatoria: SP-D1, ff.105-105 v°.
- 10 Fernández de Córdoba, Francisco [Abad de Rute] (1925). “Examen del *Antídoto*” en Artigas, Miguel. *Don Luis de Góngora. Biografía y estudio crítico*. Madrid: R.A.E. pp. 400-467. (La cita en página 402).
- 11 R. Jammes, ed. cit., pp.63-64. Tal como señala el gongorista francés la diferencia estaría dada por la relación entre la primera significación, equivalente a la palabra latina *solitudo*, y la segunda derivada de *solitas*.
- 12 Pellicer, ed. cit., col. 523.
- 13 Salcedo Coronel, ed. cit., ff.1 y 1v°.
- 14 Me refiero al estudio Molho, Maurice (1960). “*Soledades*” en *Bulletin Hispanique*, N° LXII. pp. 249-285. del que hay una versión ampliada y traducida en su libro: Molho, Maurice (1977). *Semántica y poética (Góngora y Quevedo)*. Barcelona: Crítica. pp. 39-81 Los argumentos en contra fueron formulados por Jammes, Robert (1978). “Retrogongorisme” en *Criticón*, N° 1. pp. 1-82
- 15 Ly, Nadine (1985). “Las Soledades: «...esa poesía inútil...»” en *Criticón*, N° 30. pp. 7-42
- 16 Roses, Joaquín (1994). *La recepción crítica de las «Soledades» en el siglo XVII*. Madrid-Londres: Támesis., del capítulo IV «Hacia una poética de la oscuridad gongorina» véase el apartado 3. «Oscuridad y estilo sublime: problemas del género», pp. 121-141.
- 17 Ed. cit. J.M. Rico García, p. 3; p.7 y p.80.
- 18 Los *Discursos apologéticos* de Pedro Díaz de Rivas fueron editados por Eunice Joiner Gates, México, El Colegio de México, 1960, pp. 35-67; la cita en p. 52. Para la cuestión de

- las fechas de composición de esta defensa véase R. Jammes, ed. cit., p.653.
- 19 Díaz de Rivas, *SP-D3*, ff. 106v°-108 la nota completa; la cita en ff. 106v°-107.
- 20 *Ibíd.*, f. 108.
- 21 Las citas corresponden sucesivamente a: *SP 1*, f.111v°; *SP 4*, f.112v°; *SP 5*, f.113 y f.113v°.
- 22 Para el argumento de las *Soledades* véase: Vilanova, A. (1952). “El peregrino de amor en las *Soledades* de Góngora” en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal III*. pp. 521-460; Lida, María Rosa (1961). “El hilo narrativo en las *Soledades*” en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, N° XXXVI. pp. 349-359.
- 23N. Ly, art. cit., p.41.
- 24 Roses, Joaquín (1994). “El género de las *Soledades* y las descripciones cronográficas” en Cerdan, Francis y Vitse, Marc (eds.) *Autour des «Solitudes»*. En torno a las «*Soledades*». Toulouse: Presse Universitaires du Mirail. pp. 35-50 Después de la lectura de esta ponencia, recibí de este crítico su libro, Roses, Joaquín (2006). Góngora: «*Soledades*» habitadas. Málaga: Universidad de Málaga, en el que reúnes este y otros valiosos trabajos
- 25 Sobre estas relaciones con la novela bizantina véase Cruz Casado, Antonio (1987). “Las *Soledades* de Góngora y la narrativa de aventuras peregrinas: una hipótesis sobre características literarias del poema gongorino” en *El Barroco literario en Andalucía*. Cursos de verano de la Universidad de Córdoba, N° VII. pp. 145-160
- 26 R. Jammes, Introducción, ed.cit., p. 43.
- 27 *Ibíd.*, p. 114.

* MELCHORA ROMANOS. Es Directora del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” de la Universidad de Buenos Aires y Profesora consulta de la misma Universidad, en el que se desempeña como catedrática de Literatura española del Siglo de Oro y Directora de proyectos de investigación UBACyT. Ha dictado cursos y conferencias en universidades de la Argentina y del exterior. Es autora de numerosos trabajos y libros sobre Literatura Española aurisecular, entre los que se destacan los relacionados con la polémica en torno a las *Soledades* de Góngora, la posición adoptada por Juan de Jáuregui en el *Discurso poético*, obra de la que ha realizado la edición con estudio preliminar y notas, y la defensa llevada a cabo por los comentaristas gongorinos, en particular Pedro Díaz de Rivas. También cuenta con trabajos y ediciones del teatro barroco, centrando su atención en la dramaturgia e ideología de la comedia histórica, el espacio y la función de la métrica de la producción dramática de Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca. Ha coeditado con Florencia Calvo volúmenes colectivos entre los que se encuentra el libro *El gran teatro de la Historia. Calderón y el drama histórico* (EUDEBA, 2002) Integra el Consejo Asesor de revistas y publicaciones argentinas e internacionales. Ha sido co-fundadora y presidenta de la Asociación Argentina de Hispanistas (AAH), es actualmente vicepresidente de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) y ha desempeñado el mismo cargo en la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH) y la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (AITENSO). En el año 2007 el gobierno español le concedió la cruz de oficial de la Orden de Isabel la Católica en mérito a su colaboración para las relaciones culturales entre España y la Argentina.